

辨別要素를 통해 본 時調와 歌辭의 境界

박규홍*

- I. 緒論
- II. 갈래 辨別의 要素
 - 1. 形態上의 辨別要素
 - 2. 形態 以外의 辨別要素
- III. 時調·歌辭 境界의 안과 밖
 - 1. 時調·歌辭 境界 밖의 樣式
 - 2. 時調·歌辭 境界 안의 樣式
- IV. 結論

【요 약】

본고에서는 갈래 변별에 요긴하다고 생각되는 형태상의 변별 요소와 형태 외적인 변별 요소를 갖대로 삼아 시조와 가사의 경계에서 갈래 논란을 빚어왔던 몇몇 시가 작품들을 살펴 거기에서 합당한 논리를 마련코자 했다.

시조가 세 토막 안에서의 변화를 추구하는 절제된 양식의 갈래라면, ‘가사는 44조의 연속체’로 무한정 확대될 수 있는 갈래라고 할 수 있다. 그래서 ‘가사는 분절성이 있는 장가와는 근본적으로 다르다’고 보는 것이 마땅하다. 형태상의 변별 요소만으로는 갈

* 경일대학교

래 문제를 온전히 해결하기 어려움을 雜歌 중의 ‘短歌’나 <橫殺門>과 시조(가곡)화된 <子規詞>를 통해 확인했다. 변별 요소들을 통한 검토 결과는 다음과 같다.

연형식을 취하고 특유의 조흥구를 지닌 어부사류, <十二歌詞>, 우리말 부분은 吏讀式 표기로 되어 있는 李璋의 長歌, 杜谷이 중국 宋나라 사람 馬存의 <馬子才歌>를 번역한 <浩浩歌> 등은 시조와는 다른 특징을 지닌 시가 양식임을 논했다. 임금이 환궁할 때 성균관 學官이 여러 유생들을 거느리고 헌상한 歌謠란 것도 있었다. 이는 조선조에 시조나 가사의 경계 밖에도 다양한 양식의 시가가 있었다는 점을 말해주고 있다.

<盧禪母夫人答歌> <君子曲> <平天下曲> <天地一家曲> <심의산...> <到對馬島歌> <和京都安仁壽歌> 등은 단형시조보다 늘어난 형태를 취하고 있다. 이런 異形의 작품이 창작되고 또 노래로 불렸을 가능성은 조선조 언제든 있었다. 그리고 그 가능성의 바탕을 제공한 것은 민요라고 보았다. 姜復中의 작품이나 조선 말기 雲圃 李中麟의 작품이 늘어난 형태를 취하고 있는 것도 같은 맥락에서 해석된다.

논란을 빚었던 <玉溪操>는 매우 특이한 형태의 작품임은 분명하다. 다른 九曲歌처럼 분절성이 있는 작품이 아니기에 가사로 본 다거나 작자가 스스로 ‘右三章’이라고 한 것을 근거로 3장 형태의 시조로 보는 것 둘 다 수긍하기가 만만치 않다. 3장으로 된 시조 중에서 종장이 위와 같이 9구로 된 작품의 예를 찾기는 어렵다. 그러나 이 작품을 확대 지향의 갈래인 가사로 보기는 어렵다. 아무래도 절제 지향의 시조 쪽으로 보는 것이 타당하리라는 생각이다. 우리 시가의 신축성과 다양성을 이 작품에서 다시 확인할 수 있었다.

I. 緒論

우리의 선조들은 오랜 옛날부터 長短의 많은 노래들을 향유했다. 고대의 가요에서 오늘날 전승되고 있는 민요에 이르기까지 다양한 노래들이 창작되었다. 이들 노래의 노랫말이 우리 국문학사를 장식하는 소중한 문학작품이라는 데에는 이론의 여지가 없다.

그러나 그 문학작품들이 ‘어느 장르의 것’인가에 대해서는 논란이 끊이지 않고 있다. 모든 문학작품은 반드시 어느 장르로서 존재한다고 언급한 조동일도 있어서 “만족스러운 장르이론은 나타나지 않았으며, 언제나 새로운 모색의 표적이 되어 왔다.”¹⁾고 했다.

조선조 시가의 양대 산맥으로 일컬어지고 있는 시조와 가사의 경우에도 장르 시비가 종종 일어났다. “이것은 時調라고는 할 수 없지마는”²⁾이라고 한 趙潤濟의 언급 이후 여러 차례 논란의 대상이 되었던 孤山 尹善道(1587-1671)의 <漁父四時詞>는 그 대표적인 예가 되겠다.

2007년 8월에 열린 한국시조학회에서는 柳重敦(1832-1893)가 지은 <玉溪操>가 갈래 시비의 대상으로 떠올랐다. 홍재휴가 變格時調³⁾라고 한 이 작품을 김문기는 단형 가사체로 파악했는데⁴⁾, 이날 이상원이 “3장 형태의 시조 형식으로 보는 것이 옳을 듯하다”⁵⁾고 한 것이다. 어디까지를 가사라고 하고 어디까지를 시조라고 해

1) 조동일, 『한국 문학의 갈래 이론』, 집문당, 1992, 105쪽.

2) 趙潤濟, 『韓國文學史』, 탐구당, 1974(3판), 231쪽.

3) 홍재휴 교수는 한국어문학회 제142차 월례발표회(1991. 12. 27.)에서 발표한 「玉溪操의 律格考」에서 이 작품을 變格時調로 논함.

4) 김문기, 「구곡가계 시가의 계보와 전개양상」, 『국어교육연구』23집(국어교육연구회), 1991, 75쪽.

5) 이상원, 「19세기 말 화서학파의 <고산구곡가> 수용과 그 의미」, 『時調學論叢』27집, 2007, 116쪽.

야 할 것인가 하는 문제가 또 다시 제기된 셈이다.

고시가를 연구하는 학자라면 이 문제에 대해 수궁할 만한 답을 찾아야 한다는 책임감을 느끼지 않을 수가 없을 것이다. 이 논문을 시도하게 된 것도 그런 이유다.

본고에서는 필자가 생각하는 갈래 변별의 요소를 판단의 기준으로 삼아 문제가 되고 있는 시조와 가사의 경계에 접근해 보고자 한다. 시조나 가사의 경계 안팎에서 이뤄진 시형태의 다양한 변화가 검토의 대상이 될 것이다. 이러한 시도를 통하여 상기의 <옥계조>를 비롯하여 그 갈래에 의문이 제기되었던 몇몇 시가 작품들의 장르적 성격이 해명될 수 있을 것으로 기대한다. 갈래 변별의 요소는 크게 형태상의 요소와 형태 외적인 요소로 나누었다. 여기에서 설득력 있는 논리를 마련할 수 있다면 시조나 가사의 장르로 인해 야기되는 문제 해결에 일정 부분 기여할 수 있으리라 기대한다.

II. 갈래 辨別의 要素

김학성은 ‘시조가 덕목으로 하는 독자적 미학’을 다섯 가지로 정리한 적이 있다. 여기서 언급된 ‘절제미’는 시조의 형식을 논하는 데 있어 매우 유용한 미적 특질이라고 생각된다. ‘음절과 음보, 句의 수준 모두에서 파격이 일어나는’⁷⁾ 사설시조에도 이 절제미는 여전히 존재한다. 사설시조가 가곡 5장으로 가창될 수 있는 것도

6) 김학성은 「시조의 양식적 독자성과 현재적 가능성」(『韓國詩歌研究』제19집, 2005)에서 시조가 덕목으로 하는 독자적 미학을 ‘고도의 절제미’, ‘태평스런 유장미’, ‘안정된 균제미’, 절도 있는 파격미, ‘터 없는 담박미’로 정리한 바 있다.

7) 김학성, 앞의 논문, 99쪽.

이런 절제미가 유지되고 있기 때문일 것이다.

시조의 형식미가 ‘절제’에 있다고 한다면, 가사의 형식미는 ‘확산’에 있다고 해도 좋을 것이다. 확산의 양식을 취하는 가사는 시조보다 훨씬 더 복잡한 양상으로 나타난다. 이런 가사를 두고 1930년대부터 많은 학자들이 그 장르를 규정하려고 시도했다.⁸⁾ 그러나 더 이상의 논의가 필요 없을 만큼 만족스러운 정의가 내려지지 않았다. 그래서 조동일은 ‘敎述的 律文’⁹⁾이라는 새로운 영역을 설정하였고, 김흥규는 ‘混合 장르’¹⁰⁾로 파악하기도 했다. 김학성은 ‘流動的 장르’¹¹⁾로 보았고, 성호경은 그 속에 몇 종의 장르들을 포용하는 ‘장르 복합체’¹²⁾로 이해해야 한다고 했다. 김대행은 복잡다기하게 변모해 간 조선후기의 가사를 다섯 가지 유형¹³⁾으로 나누기도 했다.

특히 성호경은 1930년대 이후 조운제의 학설을 이어 이루어진 가사문학 연구에 비판적 태도를 취하며, 조운제가 주창하여 많은

8) 趙潤濟(『朝鮮詩歌의 研究』, 을지문화사, 1948), 조운제(『國文學概說』, 동국문화사, 1955), 이능우(『국문학개론』, 국어국문학회, 1954), 장덕순(『국문학통론』, 신구문화사, 1963) 등의 많은 학자들이 가사 장르 규정을 위한 시도를 했다. 본고에서는 이 학설들을 일일이 나열하지 않고 필요한 내용만 언급하기로 한다.

9) 조동일, 「가사의 장르 규정」, 『국어국문학』27, 국어국문학회, 1969, 85쪽.

10) 金興圭, 『韓國文學의 理解』, 민음사, 1986, 118쪽.

11) 金學成, 「歌辭의 장르性格 再論」, 『백영정병욱선생 환갑기념논총』, 신구문화사, 1982, 310-31쪽.

12) 成昊慶, 「歌辭의 概念에 대한 反省적 考察」, 『韓國詩歌의 類型과 樣式研究』, 영남대학교출판부, 1995, 418쪽.

13) 김대행은 「歌辭 樣式의 文化的 意味」(『韓國詩歌研究』제3집, 1998)에서 가사를 ‘시대의 변화와 무관하게 양반의 표상으로서의 가사를 그대로 지속한 유형’, ‘상층인의 의식을 추수하는 경향을 보이는 가사로서 이 시대에 새로이 등장하는 유형(誠女歌, 花樹歌, 花煎歌 등)’, ‘현실적인 비리나 피폐상을 풍자하거나 고발하는 현실비판가사 유형(合江亭歌, 甲民歌 등)’, ‘냉소적 시각으로 대상을 바라보는 회화적 유형(相思曲, 愚夫歌, 白髮歌 등)’, ‘十二歌詞’로 나눈 바 있다.

영향을 끼친 ‘가사는 44조의 연속체’란 개념도 그 범주 속에는 다양한 부류들을 포용하는 것이기 때문에 단일성으로서의 정체성을 지닐 수가 없다고 하고, 여러 장르들이 복합된 것으로 보는 李能雨의 시각이 오히려 가사 연구들에서 보이던 문제점과 혼란을 근본적으로 해결할 수 있는 연구의 올바른 방향을 제시해 주는 것으로 판단된다고 했다.¹⁴⁾ 그래서 “가사의 개념 및 장르적 성격은, 그 자체로 하나의 장르(正體性을 지니는 특정한 역사적 장르)를 이루는 것이 아니고, 그 속에 몇 종의 장르들을 포용하는 ‘장르 複合體’로서 이해되어야 마땅”¹⁵⁾하다고 했다.

성호경이 주목한 이능우의 견해를 보면, 가사는 ‘漢辭賦를 그대로 수용한 것, 小說의 어느 대문을 압축하여 雜歌로 부른 것, 한 紀行을 읊문으로 써서 ‘歌’ 字를 붙인 것, 소릿군들의 民謠, 南道 소리인 短歌 등등이 포함된 복잡성이 깃든 문학’으로 파악하고, 그 장르적 처리에 대해 “一括로 다루고 있는 이 문학은 이제 ‘雜歌’를 따로, ‘短歌’를 따로, ‘民謠’(선소릿군들의)를 따로, 그리고 紀行(律文)이며, 長短의 漫錄 혹은 漫筆이며 들을 각각 따로따로, 이렇게 復古하여 볼 것은 아닌지 모르겠다.”¹⁶⁾고 했다. 성호경도 “그 가사의 범주에 속한다는 여러 부류들을 단일성을 지니는 단위들로 준별하는 작업이 우선적으로 이루어져야 할 것”¹⁷⁾이라고 했다. 말하자면 동질의 것끼리 묶는 작업이 필요하다는 것이다. 이것은 당연한 방향이다. 다만 동질의 것과 이질의 것을 판단하는 기준이 문제가 되는 것이다.

본고에서는 그 동질성과 이질성을 확인하는 데 꼭 필요하다고 생각되는 몇 가지 변별 요소를 동원하여 문제점을 안고 있는 몇몇

14) —, 앞의 책, 416-418쪽.

15) —, 앞의 책, 417쪽.

16) 李能雨, 『가사文學論』, 一志社, 1977, 111쪽.

17) 성호경, 앞의 책, 419쪽.

작품들을 검토해 보기로 한다. 변별 요소는 크게 형태적인 것과 형태 이외의 것으로 나눈다.

1. 形態上의 辨別要素

앞에서 언급한 바 성호경이 비판을 가했던 조운제의 학설은 본고에서 시도하는 장르 구분에 매우 중요한 단서를 제공하고 있다. 조운제는 가사의 형식은 ‘44조를 늘어놓은 장형시’가 경기체가와 같은 장가처럼 分節되는 일은 없다고 하고, 分節性이 있는 長歌와는 근본적으로 다르다는 점을 강조했다.¹⁸⁾ 이것은 가사의 범주를 설정하는 데 있어 매우 중요한 변별성에 대한 언급이다.

주지하다시피 ‘歌辭’ 혹은 ‘歌詞’라는 말은 그야말로 ‘노래의 辭 說’ 즉 ‘노랫말’이라는 뜻이다. 이것을 장르명으로 받아들이는 초기에 야기된 혼란은 어쩌면 당연한 것이라고 하겠다. 앞에서 소개한 이능우의 언급과 같이 다양한 성격의 시가들이 가사라는 장르 안에서 거론될 수 있다. 따지고 보면 우리가 ‘時調’라고 하는 것도 역시 ‘노랫말’ 즉 ‘歌辭(歌詞)’인 것이다. 결국 가사라는 장르명과 그 장르 범주의 문제는 어느 정도 약속의 문제로 귀착될 수밖에 없다. 문제는 무엇이 가장 설득력 있는 약속이나 하는 것이다.

松江歌辭와 같은 ‘44조의 연속체’가 정통 가사의 맥을 잇는 작품으로 인정된다면, 조운제의 지적과 같이 ‘분절성이 있는 장가’는 이질의 갈래로 파악되는 것이 옳을 것이다. 분절성이 있는 장가는 비록 ‘노랫말[가사]’이라는 명칭이나 성격을 가졌더라도 송강가사와 같은 작품들과는 형태나 성격이 다른 갈래의 것으로 봐야 한다는 말이다. 본고에서는 이 ‘분절성’을 갈래 판별의 주요한 요

18) 조운제, 「朝鮮詩歌의 形式的分類試論」, 『震檀學報』6, 진단학회, 1936, 98쪽 (성호경의 앞의 책 404쪽에서 재인용)

소로 보고자 한다.

분절성이 있는 <漁父四時詞> 역시 가사와는 분명히 이질적이다. 한때 이 작품을 가사로 파악하려는 시도가 있었다. 金大幸은 <漁父四時詞>는 한 제목 아래 모여 있는 네 편의 가사로 봄이 옳을 것이라는 견해¹⁹⁾를 피력하였고, 姜銓燮은 <漁父四時詞>는 連時調라든지 棹歌體 장가로 볼 것이 아니라 棹歌體 助興句를 同伴하고 있는 훌륭한 長篇 歌辭文學 作品(120句本)으로 把握해야 옳다는 견해²⁰⁾를 내놓은 바 있다. 물론 이 <어부사시사>는 마지막 40장의 종장이 전체를 마무리하는 형태적 특성을 띠고 있는 등 40장 전체가 매우 긴밀하게 짜여진 하나의 유기적 구조체임은 분명하다. 그러나 후대의 가집에 40장이 뿔뿔이 흩어져 전하는 현상을 봐서도 그 분절성은 뚜렷하다. 이런 <어부사시사>를 가사로 보는 것은 설득력이 떨어진다는 이야기다.

연형식에다 각 장마다 助興句가 들어 있는 작품들은 나름대로의 분명한 정체성을 지니면서 그것이 어느 한 갈래 귀속의 주요한 요인이 되는 것을 쉽게 찾아볼 수 있다. 景幾體歌가 그런 예이고, 어부사류의 작품들도 그렇다. ‘탄드러라~’와 ‘至匆慰~’과 같은 조흥구는 어부사류의 시가만이 갖는 독특한 형식적 장치로 어부장가 계통의 시가들이 하나의 갈래로 인정되어야 하는 주요한 이유를 제공하고 있다.²¹⁾

시조의 경우, 주지하다시피 <陶山十二曲>을 비롯한 많은 연시조가 있으므로 연형식을 문제로 삼을 필요는 없다. 다만 각 연의 크기에 심각한 차이가 나거나 특이한 조흥구가 개입된다면 연시조와는 다른 성격의 작품이 될 가능성이 커진다.

19) 김대행, 漁父四時詞의 外延과 內包, 『孤山研究』 創刊號, 孤山研究會, 1987.

20) 姜銓燮, 「尹孤山の <漁父四時詞>에 對하여」, 『孤山研究』 제2호, 孤山研究會, 1988, pp.21-2.

21) 박규홍, 앞의 논문, 181쪽.

가사가 이처럼 ‘44조의 연속체’로 분절 없이 무한히 확대될 수 있는 성격의 장르라면, 시조는 세 토막으로 단한 형식의 장르라고 할 수 있다. 그 토막이 가곡창으로 가창될 때는 5장으로, 시조창으로 가창될 때는 3장으로 하여 장 구분이 달라지지만 큰 틀로 보서는 세 토막의 양식이라 할 수 있다.²²⁾ 그 토막 안에서 음절이나 음보 혹은 구가 확대된다고 하더라도 그것은 무한정한 것이 아니다.

시조와 가사의 경계에 놓여 있는 어떤 작품의 장르를 논한다면 그것이 분절 없이 무한정 확대되는 쪽을 지향하느냐 혹은 부분적인 확대가 이루어지더라도 세 토막 안에서 이루어지는 절제를 지향하고 있느냐하는 점을 따져야 할 것이다.

2. 形態 以外の 辨別要素

형태상의 변별 요소만으로 경계 선상에 있는 작품의 갈래를 따지기에는 어려움이 있다. 필자는 형태 이외의 변별 요소를 종합하여 그 작품의 ‘歷史性’이라고 명명한 바²³⁾가 있다. 어떤 작품이든 그 형태를 지님과 동시에 작자의 창작 의식이 있을 것이며, 향유자는 그 작품을 어떻게 인식하고 어떻게 향유하였는가 하는 것 등의 역사적 사실이 있다는 것이다. 다음의 작품을 보자.

진시황의 만리장성 역만세나 밋엇더니 려산이 평디되고 아방궁이 간디업다
초평왕의 장괴로다 오강변에 즈문호고 비가일곡 지어내니 력발산도 가이업다
안연이 조스호고 렴과도 늙어스니 이아니 가련호가 인간공도 홀수업다

22) 여기서 말하는 ‘토막’을 흔히 ‘章’으로 말하고 한 章을 4音步로 말하고 있으나, 가곡과 시조의 章數가 다르고 한 장을 4음보로 보기 어려운 작품도 적지 않아 필자는 이런 일반론에 동의하지 않고 있다. 본고에서는 또 하나의 지면을 필요로 하는 시조의 형태 자체에 대한 천착은 지양하고, 보통명사인 ‘토막’으로 시조의 큰 틀을 이야기하고자 한다.

23) 박규홍, 앞의 논문, 182쪽.

인싱부득 김쇼년은 넷글에 닐너스니 일싱이 춘몽이라 아니놀고 못히리라
 벽공에 걸닌들은 리태빅의 익월이라 만리장공 밝아스니 이아니 선경인가
 이몸이 허황하여 강호에 단니면서 물외에 붓친정을 비길디 전혀업다
 부귀를 다브리고 빈천으로 락을습아 일간초옥 중에 한가히 안즈스니
 식문의 기즈스니 풍설에 형인이라 관닉성 읍호면서 강호로 너려가니
 흐르느니 물결이오 쉼노느니 은린이라 적으나 크나 몰수이 낙가내여
 세류가지 켜여들고 문노라 목동들아 향화춘 운심쳐에 청렴이 표불흐다
 수다고기 안주하여 몽룡이 취케먹고 석양턴 저문날에 벽히에 거리안즈
 청강을 굽어보니 향기로온 련화로다 무릉도원 여기로다 이몸이 신선이다
 도화향화 만발하여 덩덤이 불어잇고 각사청청 류식신은 가지마다 봄빛치라
 룡양방초는 세우중에 드러잇다 아스라 다브리고 경치나 차자가즈
 봉황디 올라가니 봉황은 간디업고 부절업슨 뜬구름은 붉은들을 가리윳다
 불견장안 스인수는 넷말이 분명흐다 풍교에 비를미고 한산스 차자가니
 한산스 저문종성 각의수심 도을째 적벽강 도라드니 고인즈최 간디업다
 맥라슈 김흔물은 굴삼녀의 유적이라 칙석강 도라드니 리청년 기경이라
 산슈를 굽어보니 만학천봉 운심쳐라 창송은 울울하고 룡슈는 잔완흐다
 청계에 붉은물은 슈턴과 혼빛치라 양류청청 석양턴에 벗부르는 췌고리라
 춘홍을 못이겨여 슈중에 왕릭하여 세월을 솟혀보니 억만갑즈 무궁이라

앞에서 인용한 바와 같이 이능우는 이런 南道소리를 가사의 범주 안에서 꼽았다. 이 작품을 그 형태만으로 판단한다면 이론의 여지가 없는 가사다.²⁴⁾ 그러나 이 작품은 판소리 연행자들이 판소리를 시작하기 전에 목을 풀기 위해 불렀던 노래로 당시의 연행자들은 이것을 ‘短歌’로 지칭했다. 실제 이 작품은 20세기 초에 발간된 雜歌集²⁵⁾에 ‘短歌’라하여 실려 있다.²⁶⁾ 이것이 이 작품의 역사성이고, 우리는 그 갈래를 따지는 데 있어 이 역사성을 고려하지

24) 실제 가사를 가져와 판소리를 부르기 전에 목을 풀기 위해 부르는 단가(허두가)로 삼은 경우도 많다.

25) 鄭在鎬, 『韓國雜歌全集』(4권), 啓明文化社, 1984.

26) 이 작품은 「訂正增補新舊雜歌 全」(1914) 「增補新舊雜歌」(1915), 「古今雜歌編」(1915), 「新舊現行雜歌」(1918), 「新訂增補新舊雜歌」(1922)에 실려 있다.

않을 수 없다. 그러니까 이런 형태 외적인 요인들로 봐서 이 작품은 ‘잡가 중의 短歌’로 다루어져야 한다는 것이다.

다시 다른 예를 보기로 하자. 필자는 진작에 다음의 두 작품을 주목한 적이 있다.

a. 錦城絲管이 日紛紛하니 半入江風 半入雲이로다.
此曲이 只應天上有 | 니 人間에 能得幾時間고
아으 太平曲調를 奏明君 ㅎ습노이다 (橫殺門)

b. 蜀魄啼 山月低하니相思苦 倚樓頭라
爾啼苦 我心愁하니 無爾聲이면 無我愁 ㄴ낫다
寄語人間 離別客하니
愼莫登 春三月 子規啼 明月樓를 ㅎ여라(「源國」551)²⁷⁾

a는 「時用鄉樂譜」 소재의 <橫殺門>이다. 金東旭은 <횡살문>을 두고 “時調의 源流가 혹시 이런 형식에 있지 않을까”²⁸⁾하는 견해를 표명했고, 成鎬周가 여기에 동조한 바²⁹⁾도 있다. 金思燁도 그 관계를 구체적으로 설명하지는 못하였으나, 시조의 “形式을 제대로 구비한 文獻上의 最古 記錄은 무엇일가”하고 물은 다음 이 <橫殺門>을 제시한 바³⁰⁾ 있다. 그만큼 <횡살문>이 시조의 형태와 흡사하다는 이야기다. 그러나 우리는 이 작품을 시조로 취급하지는 않는다.

b는 端宗의 <子規詞>에다 우리말 토를 달아놓은 것이다. 시형으로 볼 때 a보다 더 시조와는 거리가 먼 듯이 보인다.

조운제가 “時調의 ‘終章 第一句’는 初, 中章과 終章 사이에 있

27) 端宗大王出滯於寧越時登梅竹樓聞杜鵑啼感淚作此歌○上後爲縣板奉於樓(○은 判讀不能字)(沈載完, 『校本 歷代時調全書』(이하 『時全』)의 가면 2956)

28) 金東旭, 「時調鄉樂譜歌詞의 背景的 研究」, 『韓國歌謠의 研究』, 乙酉文化社, 1961, 186쪽.

29) 成鎬周, 『景幾體歌의 形成 研究』, 第一文化社, 1988, 20쪽.

30) 金思燁, 『李朝時代의 歌謠 研究』, 大洋出版社, 1956, 230쪽.

어 중요한 地位에 處하고 또 絶對不變하는 3음으로 되어 있어 각구 중 일종의 異彩를 나타낼 뿐 아니라 時調形式의 한 特色을 여기에 나타낸다 하여도 과언이 아니다.”³¹⁾고 하고, 김사엽도 “특히 終章 初句가 반드시 3音이란 鐵則은 다름아닌 感歎詞(阿야, 病吟, 打心 等)의 殘滓였으나...”³²⁾라고 한 것을 필두로 거의 의심없이 3음절을 鐵則으로 받아들이고 있는 제 4장(寄語人間 離別客하느니)이 10음절인 것을 볼 수 있다. 이런 기형태임에도 불구하고 우리는 이것을 시조로 다룬다. 이 작품이 가곡으로 향유된 역사성 때문이다.

이 작품은 「歌曲原流」(국립국악원본)를 비롯한 14권의 가집에 수록³³⁾되어 있고, 「源國」에서는 점(·)으로 5장이 구분되어 있기도 하다. 분명히 가곡으로 가창되었다는 증거다. 실제 ‘界樂’이나 ‘二數大葉’ 등으로 가창되었음을 가집을 통해 확인할 수 있다.³⁴⁾

이상의 논의를 통하여, 조선조의 어떤 시가 작품의 갈래를 판단하는 데 있어 우선 그 작품의 형태와 함께 필자가 ‘역사성’으로 지칭한 ‘형태 외의 요소’도 감안할 필요가 있음을 확인할 수 있다. 이런 변별 요소를 바탕으로 갈래의 경계선상에서 우리에게 혼란을 야기한 작품들을 살펴보기로 한다.

31) 趙潤濟, 「時調의 終章 第一句에 對한 研究」, 『成均』 4집, 1953.

32) 金思燁, 앞의 책, 238-9쪽.

33) 時全』 2956 참조.

34) 界樂으로 표시된 곳; 「源國」「源奎」「源河」「源六」「源佛」「源一」「協律」「花樂」樂戲調로 표시된 곳; 「瓶歌」, 樂으로 표시된 곳; 「靑가」, 弄歌로 표시된 곳; 「海樂」,

二數大葉으로 표시된 곳; 「靑詠」

표시없는 곳; 「權樂」「詩歌」(資料와 略語는 『時全』을 따랐음)

III. 時調·歌辭 境界의 안과 밖

수많은 국문학자들이 時調와 歌辭에 대한 엄청난 수의 논문을 쏟아내고 괄목할 만한 성과를 거두었음에도 불구하고, 동일 작품을 두고 시조나 가사니 하는 장르 논쟁이 심심찮게 벌어지는 것은 무엇 때문인가? 우선 옛 사람들이 한결같은 장르 의식으로 작품을 지은 것은 아니었기 때문이라는 이유를 찾아볼 수 있겠다. 또 다양한 형태로 형상화되는 것이 가능한 우리 시가의 넉넉한 신축성도 하나의 이유가 될 수 있을 것이다.

앞에서 동원한 변별 요소를 바탕으로 장르 문제가 거론되었던 몇몇 작품들을 살펴보면 크게 두 가지 유형으로 파악이 된다. 하나는 시조나 가사의 경계 밖에 존립하는 독자적 양식의 시가인 경우이고, 다른 하나는 다소의 변화가 있으나 시조나 가사의 범주 안에 포함될 수 있는 경우이다. 구체적인 예를 살펴도록 한다.

1. 時調·歌辭 境界 밖의 樣式

앞서 제시한 형태상의 변별 요소와 형태 이외의 변별 요소를 판단의 기준으로 적용해 볼 때 시조나 가사와는 별개인 여러 작품들을 확인할 수 있다.

우선 따로 한 갈래로 인정하는 것이 마땅한 一群의 작품들로 漁父詞類 시가를 들 수 있다. 漁父長歌의 계통을 잇는 이 작품들은 작품마다 상당한 외형적 변화가 있었음에도 불구하고 연형식이나 조흥구를 삽입하는 형태를 고수하고 있다. 이 연형식과 어부사 특유의 조흥구는 그 작품들을 하나의 갈래로 묶는 연결 고리가 되고 있다. <어부사시사>를 두고 조운제가 ‘이것은 時調라고는 할 수 없지마는’이라고 한 것에 이어 윤영옥이 “이것은 시조가 아니고 漁父詞인 것이다.”³⁵⁾고 한 것, 洪在奭가 ‘棹歌인 漁父四時詞의 각

章은 時調로 看做될 수 없다³⁶⁾고 한 것 등은 모두 이런 형태상의 특질을 근거로 한 논의라고 할 수 있다. 필자 역시 이 <어부사시사>의 장르적 독자성을 확인한 바³⁷⁾ 있다.

이 부류에 속할 작품들을 찾아보면, 『樂章歌詞』 소재의 <漁父歌>를 비롯하여 龔巖 李賢輔(1467-1555)의 <漁父長歌>, 芝所 黃一皓(1588-1641)의 <白馬江歌>, 孤山 尹善道(1587-1671)의 <漁父四時詞>, 瓶窩 李衡祥(1653-1733)의 <儵父詞>³⁸⁾, 旅菴 申景濬(1712-1781)의 <畫舫齋辭>, 近品齋 蔡瀾(1715-1795)의 <石門亭九曲棹歌>, 京山 李漢鎮(1732-?)의 <續漁父詞> 등을 꼽을 수 있다.

또 가사의 범주 밖의 작품으로 다루어야 마땅할 한 부류는 앞서 논의한 바 있는 雜歌 중의 短歌이다. 형태상으로는 가사와 다름이 없지만, 이 작품들의 태생이 목을 푸는 短歌로 만들어진 것이기 때문이다. 그 역사성 즉 형태 외의 요소로 따질 때 그것은 따로 잡가로 다루는 것이 마땅하다.

이와 마찬가지로 논리로 十二歌詞도 별개의 작품군으로 분리해야 한다. 송강의 가사나 노계의 가사를 정통의 가사로 본다면, 십이가사는 그 정통의 가사들과는 다르다. 조선 후기에 나타난 십이가사는 태생부터 정통 가사와는 이질적이다. 이 12편의 작품 속에는 <春眠曲><想思別曲><處士歌> 등 가사 형태의 작품도 있지만 고려 가요 성격의 노래가 있는가 하면 어부사도 있다. 임재옥도 밝히고 있는 바와 같이 “문학적으로 서로 다른 12편의 작품을 하

35) 尹榮玉, <漁父詞>研究, 『民族文化論叢』제23집, 嶺大 民族文化研究所, 1982, 35-72쪽.

36) 洪在株, 尹孤山詩攷(1), 『曉星女大研究論文集』, 1985, 9쪽.

37) 박규홍, 「시조와 가사의 장르 구분 -孤山의 <漁父四時詞>를 중심으로-」, 『時調學論叢』12집, 1996, 175-189.

38) ‘시골뜨기 혹은 촌놈의 노래’라는 의미의 제목을 단 <창부사>는 그 조흥구의 내용도 어부사의 것이 아니다. 여기에서는 병와가 ‘次龔巖漁父詞’라고 밝힌 것을 근거로 어부사 계통의 작품으로 파악한 權寧徹의 견해(『儵父詞 研究』, 『古詩歌研究』, 경산대학교출판부, 1997)를 따른다.

나로 묶을 수 있는 근거는 바로 그것들의 음악적 공통성³⁹⁾ 때문이다. 말하자면 어떤 음악적 틀에 이런 저런 노랫말들을 끌어 모은 것이다.

음악적인 측면에 있어서도 정통의 가사가 얹혀졌던 그 음악적 틀을 십이가사가 그대로 잇고 있다고 보기도 어렵다. 金東旭은 許樞(1520-1592)의 所作 <西湖別曲>에 楊士彦(1517-1584)이 ‘三腔八葉’으로 樂府에 올려 歌唱한 것을 紹介하고는 ‘壬辰 前後의 所謂 모든 歌辭文學은 노래 부르기 위한 것이지, 읽기 위한 것은 아니다.’⁴⁰⁾는 언급을 한 바 있다. 혹 임란 전후의 모든 가사가 가창된 것으로 보기는 어렵다 하더라도, 가사가 三腔八葉으로 가창되었던 점은 분명할 것이다. 그렇다면 이 ‘모든 곡들이 마루라는 단위로 나뉘고, 각 곡에는 반복적으로 나타나는 일정한 선율이 존재하며, 대부분의 곡들은 6박 장단으로 연주’⁴¹⁾된다고 하는 현전의 십이가사가 三腔八葉으로 가창되었던 가사와 어느 정도의 동질성을 지니고 있는지 의문이 아닐 수 없다.

12가사 중 <어부사>의 경우를 보자. 所傳의 12장 <어부가>를 ‘去 三爲九’하여 <漁父長歌> 9장을 만들고 달리 입수한 10장의 단가를 5장으로 約作하여 1부의 新曲으로 합성한 것이 龔巖 李賢輔(1467- 1555)의 <漁父長短歌>⁴²⁾다. 이 중 <어부장가> 9수에서 한수(제 5장)를 빼고 8수만으로 만들어 놓은 십이가사의 <어부사>가 3강8엽으로 가창되었던 정통의 가사와 그 음악이 동질성을 공유하고 있다고 보기는 어려운 것이다. 다시 말하면, 문학적으로든 음악적으로든 十二歌詞는 정통 가사와 성격이 다르다는 것이다.

39) 임재욱, 「12가사의 연원 연구」, 서울대 박사학위논문, 2007, 2쪽.

40) 金東旭, 「許樞의 西湖別曲과 楊士彦의 美人別曲 研究」, 『국어국문학』 25집, 1962.

41) 임재욱, 앞의 논문, 1-2쪽.

42) 一篇十二章 去三爲九 作長歌而詠焉 一篇十章 約作短歌五闋 爲葉而唱之 合成一部新曲(退溪, 書漁父歌後)

잡가 중의 단가를 따로 다루듯이 十二歌詞도 그냥 十二歌詞로 따로 다루어야 한다.

그 외 우리말 부분이 吏讀式 표기로 되어 있는 李璋의 長歌, 그리고 <浩浩歌>도 시조나 가사와는 이질의 성격을 지닌 별개의 작품으로 봐야 한다. 논란이 있었던 <호호가>의 경우를 보자.

天地萬物이 엇디호야 삼긴게고
 시저리 쓰시면 太倉에 祿米을 썩누키고 머그리라
 시저리 브리시면 綠水靑山이 어디가 업스리오
 渭川漁夫도 낚대 호나 썩이오
 莘野耕叟도 두어고랑 바티로다
 호몰며 嚴子陵도 帝腹에 발 언즈니
 구물며 못호거든 성식글 내실러냐
 어털샤 더 宰相아 제 지브로 오라할샤

天地萬物이 엇디호야 삼긴게고
 屈原은 므식일로 汨羅水에 빠디며
 夷齊는 괴 므식일 西山에 가 굴물것고
 聖賢의 므옴은 절로 즐겨 호거늘
 百姓이 거복호니 내라 혈마 엇더호료

天地萬物이 엇디호야 삼긴게고
 玉堂金馬는 어디미 잇노노
 雲山石室이 간디마다 노플세고
 구프려 바틀가니 쌍이야 적다마는
 올위러 폭롬부니 하르리 무호호다
 내 비즌 한물술 벗님과 취호새다
 二三月 春風은 품에 그득 호엿거늘
 九十月 丹楓은 낙치 그득 오르노다
 아마도 醉裏乾坤을 나와 너와 놀리라

이 杜谷 高應陟(1531-1605)의 <浩浩歌>는 1962년 작품이 소개될

때부터 그 리듬이나 文體가 辭說時調라기 보다는 歌辭에 가깝다는 논란⁴³⁾이 있었다. 이 작품이 실려 있는 「杜谷先生文集」에는 2수씩의 단형시조가 연형으로 되어 있는 <然然曲> <晝夜曲> <磨石曲>을 ‘然然曲二節’ ‘晝夜曲二節’ ‘磨石曲二節’로 표기하고 있는 것처럼 ‘浩浩歌三節’로 표기하고 있어 3수의 사설시조로 소개가 된 것으로 보이는데, 姜銓燮은 「魁本 古文眞寶」에서 <浩浩歌>의 원문을 확인하고 3수의 장형시조로 취급되고 있는 이것은 실은 한 작품이며, 그것은 22句의 歌辭라는 견해를 피력한 바⁴⁴⁾ 있다.

그런데, 이 작품은 말미에 “右浩浩歌 譯馬子才歌 醉則使童子唱之”라고 부언하고 있듯이 중국 宋代의 인물로 越州觀察推官을 지낸 馬存⁴⁵⁾의 노래를 번역한 것이다. 주로 3음절과 4음절 중심의 우리 리듬에 맞게 번역한 것이지, 굳이 시조의 형태를 따르거나 가사의 형태를 따르고자 하는 의도는 보이지 않는다. 본고에서 제시한 변별 요소로 봐서도 시조나 가사의 범주에 포함시키기가 적절하지 않다. 가사와는 달리 연형식으로 되어 있는데다 각 聯의 크기도 다르고, 天地萬物이 엮히야 삼진계고’라는 구절이 각 장에서 공히 반복되고 있는 것도 일반의 시조와는 이질적이기 때문이다. 각 연의 크기가 다른 相異聯形式의 장가⁴⁶⁾는 <石門亭九曲棹歌>나 <畫舫齋辭>와 같은 어부사 계통의 작품에서 보이는 형태로 연시조와는 다르다.

<감군은>이 그냥 <감군은>이듯이 <호호가>도 그냥 <호호가>일 뿐이다. 굳이 그 형태를 말하자면 <감군은>은 각 장의 크기가 균일한 相同聯形式의 장가인데 비해 <호호가>는 각 장의 모양이 다른 相異聯形式의 장가라고 할 수 있다.

43) 金東旭, 杜谷時調研究, 『韓國歌謠의 研究(續)』, 宣明文化社, 1975, p.278.

44) 姜銓燮, 「高杜谷의 <浩浩歌>에 대하여」, 『開新語文研究』 제56 합병호, 1988.

45) 名은 存, 子才는 字. 中國 宋代의 樂平人.

46) 박규홍, 「朝鮮朝 長歌 研究-聯形式의 長歌를 중심으로-」, 『韓民族語文學』 38집(한민족어문학회), 2001, 18-19쪽.

이외에도 선인들은 시조나 가사와는 전혀 이질의 작품들을 지은 것을 실록을 통해 확인할 수 있다. 임금이 환궁할 때 성균관 學官이 여러 유생들을 거느리고 헌상한 歌謠란 것도 있었다. 이런 기록은 太祖朝부터 보이는데⁴⁷⁾, 教坊의 妓女들도 성균관 생도들과 함께 가요를 올리고 있고⁴⁸⁾ 漢京의 父老들도 가요를 드렸다.⁴⁹⁾ 이런 獻歌謠의 관습은 점차 儀式에 치우치게 되고 민폐로 이어져⁵⁰⁾ 그 시행의 어려움이 자주 논의되다가 仁祖朝에 이르러서는 중단되었는데⁵¹⁾ 조선 건국 초기부터 임란 직후까지 많은 유생·부르기녀 등이 지은 이런 가요는 조선조에 여러 가지 양식의 시가문학이 존재했음을 말해 주고 있다. 조선조에 향유된 시가문학의 다양성을 인정해야 한다는 것이다. 이 작품들은 시조나 가사의 경계 밖에 있는 작품들이다. 이것들을 억지로 시조 혹은 가사의 경계 안으로 끌어들이는 것은 갈래의 정체성에 혼란만 초래할 뿐이다.

2. 時調歌辭 境界 안의 樣式

시조와 가사는 16세기 말엽에 이르러 크게 흥성한다. 16세기 중엽까지도 널리 향유된 것으로 보이는 <翰林別曲>이나 <雙花店> 등 前代의 시가 작품들은 16세기 말엽에 나온 경기체가 형식의

47) 上入自崇仁門. 結綵離禮于時 座宮門外. 成均學官率諸生進歌謠.(『太祖實錄』卷3, 太祖 2년 2월 壬寅)

48) 壬戌. 上還宮. 留司群臣. 設山棚結綵離禮百戲. 以公服迎于崇仁門外. 成均館生徒. 教坊倡妓等. 獻歌謠. 百官進箋陳賀.(『太宗實錄』卷1, 太宗 1년 4월 壬戌)

49) 壬午. 御離宮. 漢京父老. 獻歌謠於道.(『太宗實錄』卷10, 太宗 5년 10월 壬午)

50) 館學諸生. 老人妓生等. 爲辦歌謠. 後畧索閭閻. 甚似騷擾.(『明宗實錄』34권, 明宗 22년 3월 壬午)

51) 光海君 때까지도 耆老儒生·教坊妓女 등이 歌謠를 올린 것을 볼 수 있으나 仁祖는 예조의 계품을 거절하고 있다.(『仁祖實錄』권29, 仁祖 12년 7월 己酉, 『仁祖實錄』권30, 仁祖 12년 8월 乙酉 참조) 이후의 왕들도 이런 의식을 거행하지 말 것을 명하고 있음을 實錄에서 확인할 수 있다.

<獨樂八曲>을 마지막으로 하여 거의 자취를 감추게 된다. 반면 시조와 가사는 이 시기에 조선조 시가의 양대 산맥으로 뚜렷이 그 세력을 갖춘다. 그런데, 역시 이 무렵 생산된 몇몇 작품들이 그 형태의 특이함으로 인해 우리에게 장르 문제를 안겨 주고 있다.

성호경은 이들 別樣의 작품들 중 6명의 작가에 의한 13편의 작품들을 일단 ‘類似時調’라 호칭하며 연구의 대상으로 삼은 적⁵²⁾이 있는데, 거기서 다뤄진 李璋의 長歌와 <浩浩歌>의 장르 문제에 대해서는 앞에서 필자의 견해를 밝혔다. 나머지 작품들도 논구해 보기로 한다.

1575년(宣祖8) 작으로 추정⁵³⁾되는 盧禎(1518-1578)의 어머니 權氏가 지은 <盧禎母夫人答歌>는 자신의 壽宴에서 아들이 바치는 壽宴歌에 화답한 작품으로 다음과 같다.

國家 太平하고 萱堂에 날이 긴 제
머리 흰 判書아기 萬壽盃 드리고
每日이 오늘갓듯면 성이 무슨 가식리
아마도 一髮秋毫 聖恩잇가 ㅎ노라 (玉溪續集 권1)

보통 단형시조의 경우 “每日이 오늘갓듯면 성이 무슨 가식리” 정도면 종장의 형태를 충분히 지니고 있다 하겠다. 그러나 이 작품은 여기에 그치지 않고 “아마도 一髮秋毫 聖恩잇가 ㅎ노라”라고 덧붙이고 있다. 단형시조에 한 행이 더해진 양태이다.

성호경은 상기 작품 외에 杜谷 高應陟(1531-1605)이 大學章句를 시가화한 25수의 작품 중 3수의 작품 <君子曲> <平天下曲> <天地

52) 成昊慶, 「朝鮮 前期의 類似時調 연구」, 『人文研究』제11집 제1호(영남대 인문과학연구소), 1989.

53) 李東英이 盧禎의 모부인 권씨의 환갑잔치 때의 작으로 추정했으나(朝鮮朝 嶺南詩歌의 研究, 螢雪出版社, 1984), 成昊慶은 ‘判書아기’라는 표현을 근거로 盧禎이 禮曹判書로 오른 1575년에서 얼마 후 86세로 모부인이 별세한 그 사이의 작품으로 추정했다.

一家曲>과 松江 鄭澈(1536-1593)의 <將進酒辭> <심의산...>, 安仁壽의 <安仁壽歌>, 松潭 白受繪(1574-1642)의 <到對馬島歌> <和京都安仁壽歌>를 거론하고 이들을 단형시가와 장형시가로 나누었다. 그리고 <盧禪母夫人答歌> <君子曲> <平天下曲> <天地一家曲> <심의산...> <到對馬島歌> <和京都安仁壽歌>를 5행 이내의 크기를 가진 단형으로, <安仁壽歌> <將進酒辭>를 9행과 10행의 장형으로 파악했다. 단형 7수 중 두 수를 인용해 본다.

a. 海雲臺 여훤 날의 對馬島 도라드러
 눈물 베서고 左右를 도라보니
 滄波萬里를 이 어딴라 홀게이고
 두어라 天心助順하면 使返故國 흐리라 (到對馬島歌)

b. 寒燈 客窓의 벗 업시 혼자 안자
 넘싱각 흐며서 左右을 도라보니
 北海근가 燕獄인가 이 어딴라 흐 세이고
 淸風과 明月을 벗삼은 몸이
 爲國丹心을 못내 슬허 흐노라 (和京都安仁壽歌)

a는 白受繪가 1592년(宣祖25)에 19세의 나이로 왜의 포로가 되어 끌려가다가 대마도에 당도하여 지은 것으로 짐작되는 작품이고, b는 일본에 포로로 있었던 1592년에서 1600년 사이 <安仁壽歌>에 화답하여 지은 작품이다. 두 작품 모두 <盧禪母夫人答歌>처럼 단형시조보다 늘어진 형태를 취하고 있다.

성호경은 類似時調라고 지칭하며 거론한 13편의 작품이 출현한 이유에 대하여 “어떠한 장르 의식 또는 유형 의식에 의해 생겨난 필연적인 결과인가, 아니면 우연한 所産인가 하는 문제에 대해 우리가 뚜렷한 인식을 가지고 있지 못한 실정”⁵⁴⁾이라고 매우 신중히

54) 성호경, 앞의 논문, 348쪽.

접근하는 태도를 보이면서, 중국에는 ‘기존의 시조 시형보다는 훨씬 더 폭이 넓고, 그러면서도 장편의 가사 시형보다는 폭이 좁은 새로운 變種’에 대한 시대적 요청에 따라 ‘가사와 시조 장르의 중간 면모를 가진 새로운 중편시가형으로서 등장’한 것이 바로 16세기 말엽에 나타난 장형 유사시조 작품들이라는 결론에 도달하고 있다.⁵⁵⁾ 이 논문에는 이런 異形의 작품들이 출현하는 16세기 말엽 전후의 시가계 동향을 명쾌하게 정리하고 있지만, 필자로서는 이들 작품이 그 시대의 ‘문학적 요구’에 부응하여 ‘새로운 변화의 움직임’으로 나타났다는 데에 좌단하기가 어렵다.

위에서 예시한 <盧禪母夫人答歌>나 <到對馬島歌> <和京都安仁壽歌>의 경우, 새로운 변화의 움직임으로 창작된 작품으로 인정하기가 쉽지 않다. 우선 노진의 모부인 권씨나 포로로 잡혔던 백수회가 그 시대의 문학적 요구에 의해 새로운 형태의 작품을 시도할 만한 처지의 인물로 보기가 어렵다. 오히려 그런 형태의 작품이 만들어지고 또 노래로 불렸을 가능성은 조선조 언제든 있었으리라 본다. 그런 가능성의 바탕을 제공하는 것은 민요다.

비록 사대부라고 할지라도 민요의 가락을 접할 기회는 언제든 있었을 것이다. 세종 15년(1433)에 민요의 사설을 채록하는 제도 마련된 것, 세조가 여러 차례 農歌를 직접 듣고 잘 부르는 사람을 격려한 일, 중종 24년(1529)에 민속가요의 사설을 채록한 일, 영조 40년(1764)에 민요를 채록하여 보고하라는 지시가 있었던 일⁵⁶⁾ 등은 사대부의 민요 수용 가능성을 공식적으로 확인해주고 있다. “생활의 거의 전 영역에 걸친 기능에 따라 각기 특이한 형태를 갖추고 있어 종류를 모두 열거하는 것이 불가능할 정도”⁵⁷⁾인 민요는 어떤 내용도 수용할 만한 신축성을 지니고 있다고 할 수 있다.

55) _____, 앞의 논문, 365쪽.

56) 조동일, 『한국문학통사3』(제3판), 지식산업사, 1994, 243쪽.

57) 조동일, 앞의 책, 250쪽.

최하층의 민요로 운위되는 각설이타령도 “얼씨구나 잘한다 품바하고 잘한다”처럼 3음절과 4음절이 중심이 되어 전개되는 것을 보면, 그런 가락의 여운은 단형시조와는 다소 달라진 이형이라도 별다른 거부감 없이 창작되고 향유될 수 있는 분위기를 만들었을 것으로 본다.

이후에 나오는 姜復中의 <淸溪慟哭六條曲> <爲祖爲父慷慨歌> 등의 작품이나 최근 발굴⁵⁸⁾된 雲圃 李中麟(1838-1917)의 작품도 같은 맥락에서 볼 수 있다. 운포는 5수의 작품을 남기고 있는데⁵⁹⁾, 각 수에 ‘行路難, 尋眞曲, 遊山曲, 下山曲, 留別曲’이라는 제목을 붙여 놓았다. <行路難>은 단형시조에 비해 한 행이 늘어나 있고, <遊山曲>의 종장은 “어허 꿈이로다 世上萬念”으로 끝나는 특이한 형태를 보이고 있다. <行路難>을 인용해 본다.

行路難호니 修身도 亦是 行路難이오
 行路難호니 立志도 亦是 行路難이라
 아마도 古今達士 行路難의 다늬난가
 修身立志 아니호고 어느길노 가잔말고

상기의 작품 5수를 남긴 것을 보면, 작자가 이전에 시조를 접했던 것은 분명하다고 봐야 할 것이다. 그럼에도 <行路難>처럼 한 행이 늘어난 작품을 지었다는 것은 그런 형태도 가능하다는 의식이 있었기 때문일 것이다. 노진의 모부인 권씨나 백수회가 <盧禪母夫人答歌> <到對馬島歌> <和京都安仁壽歌>를 지었을 때와 마찬가지로 인식이었을 것이다.

이런 類의 작품들은 실제 전승되는 것보다는 많이 창작되었을 것으로 본다. 그러나 노래를 수집하여 가집에 담고 그것을 전승한 가객들에게는 이런 노래들이 그 내용으로 봐서도 별다른 주목의

58) 장인진, 「운포 이중린의 척사정신과 의병항쟁」, 『영남학』 제9호(경북대 영남문화연구원), 2006.

59) 李中麟, 『雲圃遺稿』 권6, 27쪽.

대상이 되지는 못했을 것이다. 그래서 대부분은 민멸되고 다만 몇 수가 개인의 문집에 전할 따름일 것이다.

성호경이 장형으로 분류한 <將進酒辭>와 <安仁壽歌>의 경우를 보자. <장진주사>를 두고도 장르 시비가 있었던 적이 있지만, 이 작품도 ‘세 토막 안에서 변화’ 즉 ‘절제된 확대’가 이루어진 시조로 보는 것이 타당할 것이다. 가객들이 이 작품을 가사로 보지 않았음을 가집에 수록한 태도로도 확인할 수 있다. 「三竹琴譜」에 5장으로 分章하여 수록한 것이 그 증거이다.

(初章) 혼잔 먹서이다

(二章) 쏘혼즌 먹서이다

(三章) 곳갓거 슈를 노코 무진무진 먹서이다 이몸 유근후에 지게우
해 거적답허 쥬푸루해 메여가나 뉴소보장에 백복식마 우리
예나 어옥식 더옥식 덕가나무 배양습해 가기곳 갈죽시면 누
른히 흰달과 굴근눈 가는비에 쇼소리 바람불제 뉘 혼즌 먹
세 허리

中餘音

(四章) 흥몰며

(五章) 무덤우회 진나비 파람불제 뉘웃즌더 설디 잇즈리

大餘音

단형시조도 아니면서 가사도 아닌 이런 시형의 출현 역시 우리 시가의 신축성으로 봐서 놀라운 일은 아니다. 이런 형태의 노래들을 가객들은 가곡의 범주 안으로 수용했다. 가객들은 우리가 지금 ‘短型時調’ 혹은 ‘平時調’라고 지칭하는 短歌와 함께 歌辭보다는 소형인 일군의 長歌를 가곡의 영역 안에 받아들여 가곡창이나 시조창으로 전승한 것이다. 그러므로 지금 우리가 어차피 이런 단가와 장가를 ‘時調’로 지칭하고 있는 이상, <장진주사>를 장형시조로 보는 것은 잘못된 일이 아니라고 하겠다.

<장진주사>처럼 가객들에 의해 가곡의 범주로 수용될 기회를

갖지는 못했으나, <안인수가>도 별 무리 없이 시조의 범주에 포함될 수 있으리라 본다. 만약 가객들이 이 작품을 전승할 기회를 가졌다면 <장진주사> 식으로 아래와 같이 5장으로 가창했을 것이다.

(初章) 어와 설은지고

(二章) 생각하니 더욱 슬피

(三章) 萬里外이어 이 어디라 혼자 와서 ㅁ음의 ㅁ친 ㅁ을 ㅁ의나 보
러 ㅎ여 客窓을 지혀시니 ㅁ스로운 淸風은 碧海를 지내 불고
외로운 明月은 板屋이 빗겨시니 ㅁ음이 閑暇ㅎ여 ㅁ이조차
아니 온다 아니 오는 ㅁ은 ㅋ니와 오던 ㅁ은 어디 간고

中餘音

(四章) ㅁ조차

(五章) 無情히 되니 더욱 슬피 ㅎ노라

大餘音

다음은 문제의 <玉溪操>를 보자.

紫陽琴 빗기 안고 玉溪洞門 도라드니 古湫에 누은 龍이 ㅁ최 소리
반기는 듯

撫松巖에 수건 걸고 濯纓瀨에 갓근 씨서 鼓瑟灘이 어디미오 一絲臺
를 지나거다 秋月潭 一輪月은 千載心이 두렷ㅎ고 靑楓峽 萬仞壁은 北
極星을 맞쳐 잇네 ㅁ노라 巖下龜아 神州休運 어니 ㅁ오

洞天이 豁然開ㅎ니 弄溪溪가 여기로다 童子아 술 부어라 거문고의
줄 고루고져 武夷溪 九曲歌를 次第로 和答ㅎ니 玉女峰上 千年鶴이 古
今調에 同不同을 아는다 모른다.⁶⁰⁾

김문기는 상기 작품을 두고 “이 玉溪九曲歌는 省齋 柳重敎가 지은 玉溪操를 이룬 것인데 이는 10수로 이루어진 것이 아니고 曲의 區分

60) 『省齋別集』 卷四(국립중앙도서관 소장). 이상원, 앞의 논문 116쪽에서 재 인용.

을 분명히 明示하지 아니하고 압축하여 읊은 短型 歌辭體이다”⁶¹⁾고 하였다. 九曲을 읊은 노래이긴 하나 다른 구곡가처럼 분절성이 있는 작품이 아니기에 가사로 본 듯하다. 이상원은 이 작품의 끝에 작자가 스스로 ‘右三章, 一章四句, 一章十句, 一章九句’라고 기록해 놓은 것을 근거로 3장 형태의 시조로 보는 것이 옳을 듯하다⁶²⁾고 했다.

3장으로 된 시조 중에서 종장이 위와 같이 9구로 된 작품의 예를 찾기는 어렵다. 매우 특이한 형태의 작품임은 분명하다. 위의 작품은 李璋의 長歌나 <浩浩歌>처럼 시조나 가사와는 무관하게 독자적 형태로 생산된 작품으로 보기도 어렵다. 그렇다면 가사나 시조의 경계 안으로 넣는 것이 마땅하다는 이야기다. 그럼 시조의 영역에 넣을 것인가 아니면 가사의 영역 안으로 끌어들일 것인가? 아무래도 이 작품을 무한정 확대를 지향하는 쪽으로 보기는 어려울 것 같다. 시조로 보는 것이 나을 듯하다는 이야기다.

가사는 44조의 연속체로 지어져 前期에는 三腔八葉으로 가장 되기도 했으나 後期로 오면서 점점 장편화하는 변전상을 보인 장르이고, 시조는 단형시조 및 가사보다 짧은 一群의 長歌들이 5장의 가곡창(혹은 3장의 시조창)으로 향유되었던 작품들을 포함하는 장르이다. 이런 견지에서 <옥계조>를 본다면, 가사로서는 다소 짧은 상기 작품을 가객들이라면 가곡으로 충분히 수용할 수 있었으리라고 판단된다. 시조 장르의 범주에 넣을 만하다는 것이다. 분명한 것은 <옥계조>가 우리 시가의 신축성과 다양성을 새삼 확인시켜 주고 있다는 점이다.

61) 김문기, 앞의 논문, 75쪽.

62) 이상원, 앞의 논문, 116쪽.

IV. 結論

본고를 시도한 것은 조선조 시가의 양대 산맥으로 일컬어지고 있는 시조와 가사의 경우에도 심심찮게 장르 시비가 일어나는 것을 안타깝게 생각하여 이에 대한 수궁할 만한 답을 찾기 위해서였다. 갈래 변별에 요긴하다고 생각되는 형태상의 요소와 형태 외적인 요소를 잣대로 삼아 갈래에 의문이 제기되었던 몇몇 시가 작품들을 우선적으로 검토하여 거기에서 합당한 논리를 마련하는 방법으로 연구를 진행했다.

시조가 세 토막 안에서의 변화를 추구하는 절제된 양식의 갈래라면, ‘가사는 44조의 연속체’로 무한정 확대될 수 있는 갈래라는 점을 주목했다. 그리고 ‘가사는 분절성이 있는 장가와는 근본적으로 다르다’는 개념을 도입했다. 松江의 歌辭가 정통의 것으로 인정된다면 이런 개념은 당연히 설득력을 얻을 것으로 보였다.

형태상의 변별 요소만으로는 갈래 문제를 온전히 해결하기 어려움은 雜歌 중의 ‘短歌’나 <橫殺門>과 시조(가곡)화된 <子規詞>를 통해 확인할 수 있었다. 따라서 작자의 창작 의식이나 향유자의 인식과 향유 양상 등등 형태상의 변별 요소 외의 모든 요소들을 동원할 필요성도 확인하고 구체적인 작품들을 살폈다.

변별 요소들을 통한 검토 결과는 다음과 같다.

1) 필자가 이미 논의한 바 있듯이 어부사류의 작품들은 시조나 가사가 아닌 별개의 갈래로 다루어야 한다. 연형식과 어부사 특유의 조흥구는 이들 작품을 하나의 갈래로 묶는 특별한 연결 고리가 되고 있다.

2) 十二歌詞도 별개의 작품군으로 다루어야 한다. 三腔八葉으로 가창되다가 점점 장형화의 변모과정을 거치는 정통의 가사와는 문학적인 면뿐 아니라 음악적으로도 다름을 언급했다.

3) 우리말 부분은 吏讀式 표기로 되어 있는 李瑋의 長歌나 杜谷

이 중국 宋나라 사람 馬存의 <馬子才歌>를 번역한 <浩浩歌>도 시조나 가사의 경계 밖의 작품이라는 견해를 밝혔다. 이장의 장가는 표기부터 이질적이고, <호호가>는 연형식으로 되어 있어 가사와 다르고, 또 연의 크기가 다를 뿐 아니라 <馬子才歌>에 있는 특이한 조흥구를 그대로 살리고 있어 시조와도 다른 양식임을 논했다.

4) 임금이 환궁할 때 성균관 學官이 여러 유생들을 거느리고 현상한 歌謠란 것도 있었다. 太祖朝부터 이런 기록이 보이다가 仁祖朝에 이르러서는 중단되는데, 조선 건국 초기부터 임란 직후까지 많은 유생·부르기너 등이 이런 가요를 지었다는 사실은 조선조에 시조나 가사의 경계 밖에도 다양한 양식의 시가가 있었다는 점을 말해주고 있다.

5) <盧禪母夫人答歌> <君子曲> <平天下曲> <天地一家曲> <심의산...> <到對馬島歌> <和京都安仁壽歌> 등은 단형시조보다 늘어난 다른 형태를 취하고 있다. 이런 異形이 16세기 말엽의 ‘문학적 요구’에 부응하여 ‘새로운 변화의 움직임’으로 나타났다는 주장에 대해서는 동의할 수 없다는 견해를 밝혔다. 단형시조와는 異形態의 작품이 창작되고 또 노래로 불렸을 가능성은 조선조 언제든 있었다. 그리고 그 가능성의 바탕을 제공한 것은 민요라고 보았다. 이후 姜復中의 작품이나 조선 말기 雲圃 李中麟의 작품이 異形을 취하고 있는 것도 같은 맥락에서 해석했다.

6) <安仁壽歌> <將進酒辭>도 위와 같은 가능성의 바탕 위에서 창작된 것으로 보았다. 가객들이 <장진수사>를 5장의 가곡으로 향유한 사실로 봐서 이 두 작품도 장형시조로 봐도 무방하다고 했다.

7) 문제의 <玉溪操>는 매우 특이한 형태의 작품임은 분명하다. 다른 九曲歌처럼 분절성이 있는 작품이 아니기에 가사로 본다면 작자가 스스로 ‘右三章’이라고 한 것을 근거로 3장 형태의 시조로 보는 것 둘 다 수긍하기가 만만치 않다. 3장으로 된 시조 중에서 종장이 위와 같이 9구로 된 작품의 예를 찾기는 어렵다. 그러나

이 작품을 확대 지향의 갈래인 가사로 보기는 어렵다. 아무래도 절제 지향의 시조 쪽으로 보는 것이 타당하리라는 생각이다. 우리 시가의 신축성과 다양성을 이 작품에서 다시 확인할 수 있었다.

시조와 가사 장르는 그 명칭에서부터 문제를 안고 있다. 따라서 명칭과 그 명칭이 포괄할 수 있는 범주는 어느 정도는 약속의 차원에서 해법을 찾을 수밖에 없다. 가장 설득력 있는 약속으로 시조와 가사의 장르 문제를 새롭게 정리할 수 있기를 기대한다.

주제어 : 형태상의 변별 요소, 형태 외적 변별 요소, 절제된 형태, 무한정 확대, 4·4조, 玉溪操, 특유의 조흥구, 민요, 신축성, 다양성

參考文獻

- 姜銓燮, 「高杜谷의 <浩浩歌>에 대하여」, 『開新語文研究』 제56 합병호, 1988.
- _____, 「尹孤山の <漁父四時詞>에 대하여」, 『孤山研究』 제2호, 孤山研究會, 1988.
- 權寧徹, 「瓶窩李衡祥研究」(韓國研究叢書 第37輯), 韓國研究院, 1978.
- _____, 「僧父詞 研究」, 『古詩歌研究』, 경산대학교출판부, 1997.
- 김대행, 「漁父四時詞의 外延과 內包」, 『孤山研究』 創刊號(孤山研究會), 1987.
- 金東旭, 「時調鄉樂譜歌詞의 背景的 研究」, 『韓國歌謠의 研究』, 乙酉文化社, 1961.
- _____, 『韓國歌謠의 研究(續)』, 宣明文化社, 1975.
- 김문기, 「구곡가계 시가의 계보와 전개양상」, 『국어교육연구』23집(국어교육연구회), 1991.
- 金思燁, 『李朝時代의 歌謠 研究』, 大洋出版社, 1956.
- 김학성, 「시조의 양식적 독자성과 현재적 가능성」, 『韓國詩歌研究』 제19

- 집, 2005.
- 金興圭, 『韓國文學의 理解』, 民音社, 1986.
- _____, 「漁父四時詞의 終章과 그 變異形」, 『孤山研究』 제4호(孤山研究會), 1990.
- 박규홍, 「시조와 가사의 장르 구분 - 孤山의 <漁父四時詞>를 중심으로 -」, 『時調學論叢』12집(한국시조학회), 1996.
- _____, 「朝鮮朝 長歌 研究-聯形式의 長歌를 중심으로-」, 『韓民族語文學』38집(한민족어문학회), 2001.
- _____, 『時調文學研究』, 螢雪出版社, 1996.
- 成昊慶, 『韓國詩歌의 類型과 樣式 研究』, 영남대학교출판부, 1995.
- 成鎬周, 『景幾體歌의 形成 研究』, 第一文化社, 1988, 20쪽.
- 尹榮玉, 「<漁父詞>研究」, 『民族文化論叢』제2·3집(영남대 민족문화연구소), 1982.
- 李能雨, 『국문학개론』, 국어국문학회, 1954.
- _____, 『가사文學論』, 一志社, 1977.
- 李相寶, 「黃一皓의 生涯와 白馬江歌 研究」, 『語文學』제4집(國民大 語文學研究所), 1984.
- 이상원, 「19세기 말 화서학과의 <고산구곡가> 수용과 그 의미」, 『時調學論叢』27집, 2007.
- 李佑成, 高麗末 李朝初의 漁父歌, 成均館大 『論文集』, 第9輯, 1964.
- 임재욱, 「12가사의 연원 연구」, 서울대 박사학위논문, 2007.
- 장덕순, 『국문학통론』, 신구문화사, 1963.
- 張師勛, 『最新 國樂總論』, 世光音樂出版社, 1985.
- 장인진, 「운포 이중린의 척사정신과 의병항쟁」, 『영남학』제9호(경북대 영남문화연구원), 2006.
- 鄭炳昱, 『한국고전시가론』, 신구문화사, 1982.
- 鄭在鎬, 『韓國雜歌全集』(4권), 啓明文化社, 1984.
- 조동일, 「가사의 장르 규정」, 『국어국문학』27(국어국문학회), 1969.
- _____, 『한국 문학의 갈래 이론』, 집문당, 1992.
- _____, 『한국문학통사3』(3판), 지식산업사, 1994.
- 趙潤濟, 『國文學概說』, 동국문화사, 1955.

_____, 『朝鮮詩歌의 研究』, 을지문화사, 1948.

_____, 『韓國文學史』, 探求堂, 1974(3판).

崔東元, 「長時調 小考 - 그 形式을 中心으로 -」, 『語文學』2집(釜山大), 1961.

洪在奵, 「韓國古詩律格研究」, 太學社, 1983.

The Border between Sijo and Gasa by Distinctive Factors

Park Kyu-hong

The goal of this article is to logically set up distinctive non-form factors as well as form factors, which are supposed to be crucial to genre discrimination, by examining several poems under genre controversy in Sijo and Gasa by applying those criteria above.

Sijo can be understood as a genre with a restrained form in its pursuing changes withing the 3 parts of constitution. On the while, Gasa is a genre which can be unlimitedly extended as a series of four and four units. Therefore, Gasa should be regarded as a genre fundamentally different from divisional Jangga. It has been found in the case of Danga, "Hwengsalmun", and "Jagyusa" that only form factors cannot solve the argument about genre. The following are the results of examining with distinctive factors.

Eubusa with stanzas and unique refrains, "Twelve Gasa," Jang Lee's Jangga spelled in Yi-du in the parts written in Korean, Majong's "Hohoga" transcribed by Yu-gok, Gayo offered by Confucian scholars led by a Seonggyungwan Professor have been proved to have a form above Sijo genre. This implies that there were a various types of Siga outside of Sijo and Gasa in Josun dynasty.

The form of "Nojinmobuindapga," "Gunjagok," "Pyungchunhagok," "Simeusa," "Daedaemadoga," "Whagyungdoaninsuga," etc. are more entended than danhyung Sijo. It was possible in Josun dynasty that affected by folk songs. these different types of poems had been created and sung.

it is very unacceptable to regard the genre of "Okgyejo" as Gasa because it is non-divisional. It also is hard to understand to insist on its being Sijo with 3 jangs on the basis of the author's comment, "3 jangs on the right" because "Okgyejo" consists of 9 phrases. However, it is difficult to see the work as Gasa as a extension-oriented genre, Gasa. It is reasonable to regard it

constrain-oriented Sijo. The flexibility and variety of Siga have been found through this poetic work.

Key words : distinctive form factor, distinctive non-form factor, restrained form, un-limitedly extend, four and four units, Okgyejo, unique refrains, Minyo, flexibility, variety

박규홍

경일대학교

주소: 대구시 수성구 사월동 시지6차 태왕리더스 105동 1005호

전화번호: 053-792-2033, 010-9711-7105

전자우편: khpark@kiu.ac.kr

이 논문은	2007년	10월	30일	투고하여
	2007년	12월	15일까지	심사완료하여
	2007년	12월	30일	간행함